

Copyrighted material

© JOSE DONOSO

© EDITORIAL ANDRES BELLO
Av. Ricardo Lyon 946, Santiago de Chile

Inscripción Nº 68.484.

Se terminó de imprimir esta primera edición
de 20.000 ejemplares en el mes de diciembre de 1987

IMPRESORES: Salesianos. Bulnes 19, Santiago

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE

Copyrighted material

JOSE DONOSO

José Donoso nació en Santiago, en 1924, en el seno de una familia de médicos y abogados. Interrumpió sus estudios secundarios para trabajar en haciendas ovejeras en la Patagonia, y en actividades portuarias en Buenos Aires; conoció así diversos ambientes. Regresó a Chile para terminar sus estudios secundarios e ingresar a la Universidad. Luego obtuvo una beca para estudiar literatura inglesa en la Universidad de Princeton en Estados Unidos y, más adelante, viajó extensamente por México y Centroamérica, y visitó Europa. Como tantos escritores, esos viajes que comenzaron con la intención de conocer diferentes países, ambientes y costumbres, lo hicieron echar raíces en otros lugares y, por varios años, se estableció en España.

José Donoso ha sido profesor de literatura en la Universidad Católica de Chile y en las universidades norteamericanas de Iowa, Princeton y Portsmouth; también fue redactor de la revista *Ercilla* y se ha dedicado a la crítica literaria. Dos veces obtuvo la beca Guggenheim.

Para la crítica norteamericana Mónica Borrow —que comentó su libro *Coronación*, publicado en inglés en 1965—, José Donoso es "un escritor chileno con perspectiva universal". En efecto, su obra alcanzó un punto en que las fronteras nacionales tienden a desdibujarse para dar paso a una especie de integración continental. Donoso traspuso las fronteras "para colocarse dentro del gran mundo contemporáneo, aspirando a comparaciones críticas universales y llegar así a un público mayor".

"José Donoso —expresan Montes y Orlandi en su *Historia de la Literatura Chilena*— es un escritor de gran riqueza conceptual que busca con afán y desde un ángulo

Copyrighted material

personalísimo la renovación de las formas narrativas tradicionales". Y agregan: "Es curioso observar que José Donoso no detalla ambientes o lugares, como lo hacían los realistas anteriores: sólo insinúa".

Es exacto y preciso cuando describe a sus personajes. Alone destaca que posee "ese don, el más raro, el más escaso, aquí como doquiera, la penetración psicológica, la capacidad de ver distintos caracteres y retratarlos, condición soberana sin la que ninguna obra de arte puede subsistir..."

Y son precisamente esas cualidades las que le han asegurado un puesto definitivo entre los mejores narradores latinoamericanos.

Su obra ha sido traducida a varios idiomas. En 1950 publicó dos cuentos en inglés: *The Blue Woman* y *The Poisoned Pastries;* cuatro años más tarde apareció *China,* su primer cuento en castellano. En 1956, la Municipalidad de Santiago premió su obra *Veraneo y otros cuentos* y ese mismo año publicó *Dos Cuentos.* Luego siguieron *El charleston* (1960), *Tres novelitas burguesas* (1973) y *Cuatro para Delfina* (1973).

En cuanto a sus novelas, en 1957 publicó *Coronación,* que obtuvo el Premio Fundación William Faulkner y que fue un acontecimiento celebrado por la crítica internacional. En México conquistó los medios intelectuales y en Nueva York se mantuvo por cuatro semanas en la lista de los *best sellers,* además de obtener las más elogiosas críticas.

Más adelante publicó *Este Domingo* (1966) y *El lugar sin límites* (1967). Luego, *El obsceno pájaro de la noche* (1970), una historia que, como señalara Alone, alcanza "una atmósfera de leyenda que, en cierto modo, le imprime una especie de poesía extraña, no sin su magia". Y Montes y Orlandi expresan: "La mezcla de realidades y de mitos increíbles permite al autor una obsesiva visión de mundos que se hacen y deshacen y que concluyen en angustiosos callejones sin salida. Lo monstruoso se da aquí en forma realmente genial".

Copyrighted material

Sus últimas novelas son *Casa de campo* (1978), que obtiene el premio de la Crítica Española; *La misteriosa desaparición de la Marquesita de Loria* (1980), y *El jardín de al lado* (1981).

En 1972 publicó un libro testimonial y ensayístico: *Historia personal del "boom"*. De él se ha dicho que "no es ni una crónica ni un segmento de memorias ni un divertimento ni una recapitulación generacional ni un acopio de materiales para la crítica literaria ni un relato del engarzarse de unos escritores en su ámbito: es todo ello a la vez, en repertorio lúcido y lúdico de trazos breves y vívidos —acuarela, pastel, óleo, aguada, lápiz— que dibujan, con los rostros individuales de un ayer aún muy cercano, el rostro común de un tiempo, la faz plena de un área de la literatura".

Copyrighted material

Copyrighted material

Para Yves y Bignia Zimmermann

Copyrighted material

Copyrighted material

. . . the final beauty of writing is never felt by contemporaries; but they ought, I think, to be bowled over. . .

VIRGINIA WOOLF
Diario de una escritora

Déme usted una envidia tan grande como una montaña, y le doy a usted una reputación tan grande como el mundo. . .

BENITO PÉREZ GALDÓS
La desheredada

Copyrighted material

Copyrighted material

I

Quiero comenzar estas notas aventurando la opinión de que si la novela hispanoamericana de la década del sesenta ha llegado a tener esa debatible existencia unitaria conocida como el *boom*, se debe más que nada a aquellos que se han dedicado a negarlo; y que el *boom*, real o ficticio, valioso o negligible, pero sobre todo confundido con ese inverosímil carnaval que le han anexado, es una creación de la histeria, de la envidia y de la paranoia: de no ser así el público se contentaría con estimar que la prosa de ficción hispanoamericana —excluyendo unas obras, incluyendo otras según los gustos— tuvo un extraordinario período de auge en la década recién pasada.

Durante la década del sesenta se escribieron en Hispanoamérica muchas novelas de una calidad que desde su aparición hasta ahora me sigue pareciendo innegable, y que por circunstancias histórico-culturales han merecido la atención internacional, desde México hasta Argentina, desde Cuba hasta Uruguay. Estas obras han tenido y siguen teniendo una repercusión literaria —quiero recalcar el hecho de que estoy hablando de lo específicamente literario, no del número de ejemplares vendidos, que es sólo un ingrediente parcial de esa repercusión: basta comparar las asombrosas cifras de venta de *Cien años de soledad* con las escasísimas ventas de *Paradiso*, ambas indudables integrantes de la primerísima fila del hipotético *boom*— nunca antes vista en el ámbito de la novela moderna escrita en castellano, ya que si Blasco Ibáñez, por ejemplo, tuvo una resonancia

Copyrighted material

cosmopolita en su tiempo, jamás se ha pretendido que sea otra cosa que literatura comercial; y los grandes nombres de la novela "literaria" de la primera mitad de este siglo escrita en castellano, tanto hispanoamericanos como españoles, se han desvanecido en comparación con sus contemporáneos alemanes, norteamericanos, franceses e ingleses, sin dejar gran huella en la formación de los novelistas actuales.

¿Qué es, entonces, el *boom*? ¿Qué hay de verdad y qué de supercheria en él? Sin duda es difícil definir con siquiera un rigor módico este fenómeno literario que recién termina —si es verdad que ha terminado—, y cuya existencia como unidad se debe no al arbitrio de aquellos escritores que lo integrarían, a su unidad de miras estéticas y políticas, y a sus inalterables lealtades de tipo amistoso, sino que es más bien invención de aquellos que la ponen en duda. En todo caso quizá valga la pena comenzar señalando que al nivel más simple existe la circunstancia fortuita, previa a posibles y quizá certeras explicaciones histórico-culturales, que en veintiuna repúblicas del mismo continente, donde se escriben variedades más o menos reconocibles del castellano, durante un período de muy pocos años aparecieron tanto las brillantes primeras novelas de autores que maduraron muy o relativamente temprano— Vargas Llosa y Carlos Fuentes, por ejemplo—, y casi al mismo tiempo las novelas cenitales de prestigiosos autores de más edad —Ernesto Sábato, Onetti, Cortázar—, produciendo así una conjunción espectacular. En un período de apenas seis años, entre 1962 y 1968, yo leí *La muerte de Artemio Cruz, La ciudad y los perros, La Casa Verde, El astillero, Paradiso, Rayuela, Sobre héroes y tumbas, Cien años de soledad* y otras, por entonces recién publicadas. De pronto había irrumpido una docena de novelas que eran por lo menos notables, poblando un espacio antes desierto.

Este es el hecho neutro, tal como lo registran los ficheros de la historia literaria. Pero resulta que *boom*,

Copyrighted material

en inglés, es un vocablo que nada tiene de neutro. Al contrario, está cargado de connotaciones, casi todas peyorativas o sospechosas, menos, quizás, el reconocimiento de dimensión y de superabundancia. *Boom* es una onomatopeya que significa estallido; pero el tiempo le ha agregado el sentido de falsedad, de erupción que sale de la nada, contiene poco y deja menos. Implica, sobre todo, que esta breve y hueca duración va necesariamente acompañada —como en *Mahagonny* de Bertolt Brecht— de engaño y corrupción, de falta de calidad y de explotación. Es muy posible que los primeros en aplicar el epíteto a la novela latinoamericana reciente, y quizá más aún los que ávidamente se apresuraron a difundirlo, no quisieron significar nada loable.

Nadie, por lo demás, ni críticos, ni público, ni solicitantes, ni escritores, se han puesto jamás de acuerdo sobre qué novelistas y qué novelas pertenecen al *boom*. ¿Cuál es el santo y seña político y estético? ¿Cuáles son los premios, las editoriales, los agentes literarios, los críticos y las revistas aceptadas, y durante cuánto tiempo y bajo qué condiciones se extiende esa aceptación? ¿Cuáles son las insignias y emblemas, quién los reparte y en qué lugar del planeta —Buenos Aires, La Habana, Nueva York, París, Barcelona, México— se efectúa esa repartición? Nadie tiene claro el momento del nacimiento del *boom*, nadie está dispuesto a prohijarlo definiendo el modo en que se tuvo conciencia de que existía, en el caso que se acepte que existe o existió. Nadie, por otro lado, sabe si se puede afirmar que el dichoso estallido ha terminado. El *boom* de la novela hispanoamericana contemporánea goza de una extraña existencia polémica que no cuaja en verdaderas polémicas porque nadie quiere definir a qué lado de la valla está situado, si es que hay valla, y sólo queda constancia de rumores y escaramuzas propiciadas por detractores de los colores más variados. La verdad es que fueron estos detractores, aterrados ante el pe-

Copyrighted material

ligro de verse excluidos o de comprobar que su país no poseía nombres dignos de figurar en la lista de honor, los que lanzaron una sábana sobre el fantasma de su miedo, y cubriéndolo, definieron su forma fluctuante y espantosa. Así se inventó el *boom*: así lo sacaron del mundo de la literatura y lo introdujeron en el mundo de la publicidad y la bulla, así han mantenido ante el público su supuesta unidad, prodigándole la propaganda gratuita de que se acusa a sus miembros de ser tan diestros para conseguir, ya que como *capos* de *mafia* manejarían el *pool* de secretos que aseguran el éxito. Los detractores son los únicos que, como en un espejismo, creen en la unidad monolítica del *boom*: esa masonería impenetrable y orgullosa, esa sociedad de alabanzas mutuas, esa casta de privilegiados que antojadiza y cruelmente dictamina sobre los nombres que deben pertenecer y los que no deben pertenecer... nadie sabe muy bien a qué...

Existen detractores del *boom* de los más variados plumajes: quizá los que más algarabía forman sean aquellos que se creen injustamente marginados por los dictadores que les niegan la entrada, y en represalia se dedican a hacer lo que se ha llegado a llamar "el *trottoir* literario", es decir, a ganar su prestigio por medio de artículos y conferencias hostiles. Existen los pedantes que, inclinados sobre textos y blandiendo nombres en sus fláccidas manos sudorosas, prueban la ausencia de una "total originalidad literaria", originalidad total que ningún novelista serio querría reclamar para su obra. Existen los peligrosos enemigos personales que hacen extensivo su odio a todo el grupo que sus imaginaciones paranoicas crean. Existen los papanatas que aseguran a la prensa al publicar un primer libro agraciado con un premio sin importancia, que ellos, ahora, también integran el *boom*, y hacen pronunciamientos en nombre de un grupo que no existe, y que si existiera, sus miembros tendrían las posiciones más dispares. Existen los envidiosos y fracasados, algún pro-

Copyrighted material

fesor que quiso ser novelista y no le resultó, algún burócrata podrido en su empleíto internacional. Existen los ingenuos que lo creen todo, que le hacen coro a todo, que alabaron el *boom* cuando se empezó a hablar y no supieron predecir su alcance, que luego negaron su valor y su existencia, y que ahora creen firmemente en la muerte de aquello cuya existencia negaron. Existen los deslumbrados por un supuesto *glamour*: "...la tentación no resistida, el boato del *jet-set*, la dulce papada de los pingües derechos de autor, la intoxicación espléndida de los martinis a la salud de los Fellinis...". Existe también el fenómeno único de un hombre de la categoría de Miguel Angel Asturias, que al sentir que el musgo del tiempo comienza a sepultar su retórica de sangre-sudor-y-huesos, intenta defenderse aludiendo a plagios, y dictaminando que los novelistas actuales son "meros productos de la publicidad" durante una conferencia en Salamanca.

Quizá uno de los fenómenos más curiosos sean ciertas actitudes nacionales frente al hipotético *boom*: Argentina es tan rica en toda una gama de valores, que allí se ha constituido un Olimpo aparte, un valioso *boom* nacional o *petit-boom* como quizá dirían ellos, con escalafón propio y juicios y valores que le son privativos: se despacha a muchos por no ser "autor suficientemente conocido en nuestro medio". Chile, por otra parte, durante la década del sesenta, aceptaba ser un país que "no tiene novelistas". Es, sin duda, tierra de poetas. Y antes que la justificada pasión política relegara a segundo plano las pasiones literarias, existía una actitud vergonzante en este sentido: una temible *bas-bleu* de empingorotadísima situación en Chile, se dio la molestia de subir sin invitación hasta mi casa en Vallvidrera, Barcelona, una tarde de invierno mientras yo frenéticamente trataba de terminar *El obsceno pájaro de la noche,* para repetirme ese clisé que tuvo la gracia de inmovilizarme como escritor durante un mes: "Chile no tiene novelistas". Y en España ha exis-

Copyrighted material

tido una curiosa actitud dolorida y ambivalente con relación al *boom*: admiración y repudio, competencia y hospitalidad. En todo caso, para ningún país el *boom* tiene hoy un perfil tan nítido como para España.

Debo dejar en claro que no es la intención de estas notas definir el *boom*. No quiero erigirme en su historiador, cronista y crítico. Nada de lo que digo aquí pretende tener la validez universal de una teoría explicativa que asiente dogmas: es probable que en muchos casos mis explicaciones, mis citas, la información que manejo no sean ni completas ni precisas, e incluso que estén deformadas por mi discutible posición dentro del *boom* de marras: hablo aquí aproximadamente, tentativamente, subjetivamente, ya que prefiero que mi testimonio tenga más autenticidad que rigor. Me cuento entre aquellos que no conocen los deslindes fluctuantes del *boom* y me siento incapaz de fijar su hipotética forma... y para qué decir desentrañar su contenido. Pero sea cual fuere la posición y categoría de mi obra dentro de la novela hispanoamericana contemporánea, mis libros han aparecido en y alrededor de la década del sesenta, y así me siento ligado a, y definido por, las corrientes y mareas del ambiente literario de nuestro mundo, cambios determinados por la publicación de ciertas novelas que incidieron poderosamente en la visión y en el quehacer de este escriba. Dar mi testimonio personal de esas obras, decir cómo las sentí y cómo las sigo sintiendo, contar de qué manera vi sobrevenir los cambios desde el ángulo que a mí me tocó, y qué carácter tuvieron para mí esos cambios —acepto que Salvador Garmendia, por ejemplo, o Juan Rulfo, o Carlos Martínez Moreno den testimonios muy distintos y hasta contrarios al mío—, será más que nada el propósito de estas notas.

Copyrighted material

II

Comencé hablando de ciertas "obras que han merecido la atención internacional". No lo hice inadvertidamente, ya que me parece que los cambios más significativos de la novela hispanoamericana de los últimos tiempos están ligados a un proceso de internacionalización.

Al decir "internacionalización" no me refiero a la nueva avidez de las editoriales; ni a los diversos premios millonarios; ni a la cantidad de traducciones por casas importantes de París, Milán y Nueva York; ni al gusto por el *potin* literario que ahora interesa a un público de proporciones insospechadas hace una década; ni a las revistas y películas y agentes literarios de todas las capitales que no esconden su interés; ni a las innumerables tesis de doctorado en cientos de universidades yanquis de que están siendo objeto los narradores de Hispanoamérica, cuando antes era necesario ser por lo menos nombre de calle antes de que esto sucediera. Aunque nadie sabe qué vino primero, el huevo o la gallina, a mí me parece que todas estas cosas, positivas y estimulantes en un sentido más bien superficial —y siempre de dimensiones *muchísimo* menores a las creadas por la leyenda paranoica—, han sido consecuencia de, y no causa de, la internacionalización de la novela hispanoamericana. En vez de repetir aquí el anecdotario de todas estas cosas, hay que hablar de algo más elusivo: de cómo la novela hispanoamericana comenzó a hablar un idioma internacional; de cómo en nuestro ambiente un tanto provinciano en lo referente

Copyrighted material

a la novela antes de la década del sesenta, fueron cambiando poco a poco el gusto y los valores estéticos de los escritores y del público, hasta que la narrativa hispanoamericana llegó a tener el alcance que tiene, y desembocar, de paso, en divertidas exageraciones carnavalescas.

Antes de 1960 era muy raro oír hablar de la "novela hispanoamericana contemporánea" a gente no especializada: existían novelas uruguayas y ecuatorianas, mexicanas y venezolanas. Las novelas de cada país quedaban confinadas dentro de sus fronteras, y su celebridad y pertinencia permanecía, en la mayor parte de los casos, asunto local. "La novela hispanoamericana contemporánea" casi no existía fuera de las antologías, las aulas y los textos de estudio, instituciones que siempre han sido altamente dudosas para los jóvenes. El novelista de los países de Hispanoamérica escribía para su parroquia, sobre los problemas de su parroquia y con el idioma de su parroquia, dirigiéndose al número y a la calidad de lectores —muy distinta, por cierto, en Paraguay que en Argentina, en México que en Ecuador—, que su parroquia podía procurarle, sin mucha esperanza de más.

Para el que no lo haya vivido, para el aficionado joven, acostumbrado al alboroto que se forma en cuanto aparece un nombre hispanoamericano fresco, para el escritor novato seguro que su manuscrito se lo arrebatarán media docena de editoriales y por lo menos será leído, para el que recién se asoma a estas cosas, resulta imposible imaginar la situación de aislamiento en que se encontraban los novelistas hispanoamericanos hace sólo diez años, su asfixia debido a la falta de estímulo y de eco. Hoy nadie creería los problemas casi insalvables que era necesario vencer para lograr que se publicara una novela, y que eran corrientes en nuestros países hace una década.

No sólo los colegios y las universidades, sino las editoriales, el periodismo, la crítica literaria timorata,

Copyrighted material

nos atiborraban con clásicos continentales de generaciones anteriores a manera de modelos únicos, de necesarios puntos de referencia. "Las grandes figuras prolongan su magisterio durante larguísimos períodos, dando desde lejos la sensación de que en sus países han cortado a ras la hierba para que nada nuevo crezca..." dice Angel Rama. Es verdad: reimprimir las obras de estas "grandes figuras", alabarlas, estudiarlas, enseñar que se debía admirar y escribir novelas parecidas a *Doña Bárbara, Don Segundo Sombra, El hermano asno, Los de abajo, La vorágine,* no entrañaba riesgo alguno, ni siquiera un riesgo económico para las editoriales puesto que se trataba de lectura obligatoria en colegios y universidades, y edición sucedía tranquilamente a edición. A mí me parece que esta omnipresencia monumental de los grandes abuelos engendró, como suele suceder en estos casos, una generación de padres debilitados por el ensimismamiento en su corta tradición, y nos quedamos sin padres con quienes nos complaciera identificarnos; sin padres pero, debido a ese eslabón que se perdió, sin una tradición que nos esclavizara porque, y hablo más que nada de mi experiencia, nuestros padres nos interesaban muchísimo menos que los padres extraños.

Quizá lo más estimulante para las vocaciones literarias es que el escritor incipiente perciba que lo contemporáneo adquiere forma en las páginas de otro escritor; y a menudo lo contemporáneo de mala o dudosa calidad resulta muchísimo más germinativo que lo tradicional o lo consagrado, de perfección indudable pero remota. Así, por muchos méritos que estuviéramos dispuestos a concederles a estas grandes novelas clásicas que tanto tiempo se mantuvieron en cartelera, ellas y las novelas que engendraron nos parecían ajenas, lejanísimas de nuestra sensibilidad y nuestro tiempo, colocadas a una distancia inmensa de las estéticas flamantes definidas tanto por los problemas del mundo actual como por la lectura indiscriminada de los nuevos escritores que nos iban deslumbrando y formando: Sartre y Camus,

Copyrighted material

de cuya influencia recién estamos convaleciendo; Günter Grass, Moravia, Lampedusa; Durrell, para bien o para mal; Robbe-Grillet con todos sus secuaces; Salinger, Kerouac, Miller, Frisch, Golding, Capote, los italianos encabezados por Pavese, los ingleses encabezados por los *Angry Young Men* que tenían nuestra edad y con los que nos identificábamos; todo esto después de haber devorado devotamente a "clásicos" como Joyce, Proust, Kafka, Thomas Mann y Faulkner por lo menos, y de haberlos digerido. Releer, a quince años de distancia, a muchos de los novelistas del primer grupo que tan definitivamente contemporáneos nos parecieron en ese momento, es aterrarse ante la fragilidad de las pasajeras certezas literarias, y preguntarse cuánto durará la certeza que hoy tenemos ante ciertas novelas del *boom*. Sin embargo, creo que este riesgo de morir pronto al querer expresarse mediante formas que encarnen lo contemporáneo —que es muy diferente a explotar tópicos de actualidad, tarea con la que a menudo se la confunde—, es parte esencialísima del juego literario, le da toda una dimensión, lo torna peligroso, atrayente, tanto para el autor como para el lector perceptivo. Así, los caballeros que escribieron las novelas básicas de Hispanoamérica y gran parte de su prole, con su legado de vasallaje a la Academia Española de la Lengua y de actitudes literarias y vitales caducas, nos parecían estatuas en un parque, unos con más bigote que otros, unos con leontina en el reloj del chaleco y otros no, pero en esencia confundibles y sin ningún poder sobre nosotros. Ni d'Halmar ni Barrios, ni Mallea ni Alegría, ofrecían seducciones ni remotamente parecidas a las de Lawrence, Faulkner, Pavese, Camus, Joyce, Kafka. En la novela española que el magisterio solía ofrecernos como ejemplo, y hasta cierto punto como algo que nosotros podíamos llamar "propio" —en Azorín, Miró, Baroja, Pérez de Ayala—, también encontrábamos estatismo y pobreza al compararlos con sus contemporáneos de otras lenguas. Quizá la mayor diferencia entre los nove-

Copyrighted material

listas del *boom* y sus contemporáneos españoles no sea más que una de tiempo: lo temprano que florecieron en los primeros las influencias extranjeras, especialmente de Kafka, Sartre y Faulkner, sin los cuáles sería imposible definir al *boom*, mientras los españoles tuvieron que permanecer bastante más tiempo ceñidos por una monumental tradición propia en la que no faltaba ningún eslabón. La novela hispanoamericana de hoy, en cambio, se planteó desde el comienzo como un mestizaje, como un desconocimiento de la tradición hispanoamericana (en cuanto a hispana y en cuanto a americana), y arranca casi totalmente de otras fuentes literarias ya que nuestra sensibilidad huérfana se dejó contagiar sin titubeos por norteamericanos, franceses, ingleses e italianos que nos parecían mucho más "nuestros", mucho más "propios" que un Gallegos o un Güiraldes, por ejemplo, o que un Baroja.

Lo que la novela hispanoamericana nos ofreció después de sus clásicos, y que el gusto general y la crítica intentaban imponernos como nuestros inmediatos "padres" literarios —hablo sobre todo de Chile puesto que es mi experiencia, pero me imagino que no puede haber sido muy distinto en los demás países pequeños y pobres del continente— fueron los criollistas, en otras partes llamados costumbristas o regionalistas. Mientras el mundo de los jóvenes se expandía mediante lecturas y compromisos que tendían sobre todo a borrar las fronteras, los criollistas, regionalistas y costumbristas, atareados como hormigas, intentaban al contrario reforzar esas fronteras entre región y región, entre país y país, de hacerlas inexpugnables, herméticas, para que así nuestra identidad, que evidentemente ellos veían como algo frágil o borroso, no se quebrara o se escurriera. Ellos, con sus lupas de entomólogos, fueron catalogando la flora y la fauna, las razas y los dichos inconfundiblemente nuestros, y una novela era considerada *buena* si reproducía con fidelidad esos mundos autóctonos, aquello que específicamente nos *diferenciaba*

Copyrighted material

—nos separaba— de otras regiones y de otros países del continente: una especie de machismo chauvinista a toda prueba. En realidad, la tarea que desarrollaron los costumbristas, regionalistas y criollistas estaba muy bien para ellos y tuvo dignidad. Pero como esa escuela llegó a prevalecer, sus cánones contagiaron a otros escritores y críticos que no tenían por qué adoptar esas honradas aunque limitadas miras como criterio único. Y al adoptarlas y difundirlas definieron uno de los cánones del gusto literario que más daño han hecho a la novela hispanoamericana y que los no muy avisados todavía aplican: que la *precisión* para retratar las cosas nuestras, la verosimilitud comprobable que tiende a transformar a la novela en un documento fiel que retrata o recoge un segmento de la realidad unívoca, es el único, el verdadero criterio de la excelencia. Hubo críticos en Chile que intentaron explicar el fracaso de Mariano Latorre como novelista porque, al ser hijo de extranjeros, no podía reproducir con verdadera exactitud el mundo maulino de Chile. No voy a limitarme a alegar que este criterio prevalecía sólo en Chile. Recuerdo que en 1964, cuando leí *La Ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, mostré públicamente mi entusiasmo inmediato por esa novela; el entonces agregado cultural de Perú en Chile me llamó la atención, previniéndome que no me dejara engañar por una novela que pretendía ser retrato de la vida del Barrio de Miraflores, de Lima... él, que conocía bien el barrio podía asegurarme que el retrato no era fiel y probar así que los méritos literarios de *La ciudad y los perros* no eran tan grandes como el público podía creer. La calidad literaria, entonces, quedaba supeditada a un criterio mimético y regional.

Junto a los criollistas, el realismo social también intentó levantar barreras que aislaban: la novela de protesta fijada en lo nacional, en los "problemas importantes de la sociedad" que era urgente resolver impuso un criterio duradero y engañoso: la novela debía ser ante todo —además de inconfundiblemente "nuestra" como

Copyrighted material

la querían los criollistas— "importante", "seria", un instrumento que fuera útil en forma *directa* para el progreso social. Cualquier actitud que acusara resabios de algo que pudiera tildarse de "esteticista", era un anatema. Las indagaciones formales estaban prohibidas. Tanto la arquitectura de la novela como el idioma debían ser simples, planos, descoloridos, sobrios y pobres. Nuestro rico idioma hispanoamericano, naturalmente barroco, proteico, exuberante —aceptado así en la poesía quizá porque ya se aceptaba que éste era un género destinado a una elite—, se encontró como planchado por los requerimientos de la novela utilitaria destinada a las masas que debían tomar conciencia, sin nada que se interpusiera para su entendimiento y utilización inmediatos. Quedaba desterrado lo fantástico, lo personal, los escritores raros, marginales, los que "abusaban" del idioma, de la forma: con estos criterios que primaron durante muchos años, la dimensión y la potencialidad de la novela quedaron lamentablemente empobrecidas. En 1962 traté de convencer a Zig-Zag que reeditara a los surrealistas chilenos Juan Emar y Braulio Arenas, pero no aceptaron hacerlo porque fueron considerados como escritores extraños, sólo para "especialistas". No es de admirarse, entonces, que cuando también quise hacer reeditar a Thomas Mann *(José en Egipto)*, y Virginia Woolf *(Las olas)*, de los cuales Zig-Zag poseía los derechos y excelentes traducciones, la respuesta fue la misma: eran escritores para "especialistas" y no valía la pena reeditarlos.

Este empobrecedor criterio mimético, y además mimético de lo comprobablemente "nuestro" —problemas sociales, razas, paisajes, etc.— que se transformó en la vara para medir la calidad literaria, fue lo que más trabas puso a la novela, puesto que la calidad de una obra sólo podía ser apreciada por los habitantes del país o de la región descrita, y sólo a ellos les incumbía. Entonces, puesto que primó el criterio de la eficacia práctica y no el de la eficacia literaria, esas novelas que conte-

Copyrighted material

nían tanta materia bruta novelística no procesada no encontraban aceptación ni interés en el extranjero, logrando lo que las hormigas regionalistas querían: levantar barreras que separaran a país de país, aislándolos literariamente, preconizando la xenofobia y el chauvinismo; transformando a la novela en asunto de detalles más o menos cuya honradez no podía ventilarse más que en la propia parroquia porque sólo allí podía interesar. Se fue constituyendo, entonces, en cada nación de Hispanoamérica, un Olimpo defensivo y arrogante de escritores que los jóvenes encontrábamos insatisfactorios, aunque su presión —más que su influencia— pesara sobre nosotros y nuestras primeras novelas: éstas, en tantos casos, son fruto de la pugna de un ascetismo nacionalista contra las grandes mareas que nos traían ideas más complejas desde afuera. Eramos huérfanos: pero esta orfandad, esta posición de rechazo a lo forzadamente "nuestro" en que nos pusieron los novelistas que nos precedieron, produjo en nosotros un vacío, una sensación de no tener nada excitante dentro de la novelística propia, y no creo andar desacertado al opinar que mi generación de novelistas miró casi exclusivamente no sólo fuera de América Hispana, sino también más allá del idioma mismo, hacia los Estados Unidos, hacia los países sajones, hacia Francia e Italia, en busca de alimento, abriéndonos, dejándonos contaminar por todas las "impurezas" que venían de afuera: cosmopolitas, esnobs, extranjerizantes, estetizantes, los nuevos novelistas tomaron el aspecto de traidores ante los ingenuos ojos de entonces. Recuerdo el escándalo y el pasmo que produjo en el ambiente chileno la declaración de Jorge Edwards al publicar su primer libro de relatos, *El patio,* diciendo que le interesaba y conocía mucho más la literatura extranjera que la nuestra. Fue el único de mi generación que se atrevió a decir la verdad y a señalar una situación real: en nuestro país —y supongo que en todos nuestros países de Hispanoamérica—, nos encontramos que en la generación inmediatamente precedente a la nuestra no sólo no teníamos casi

Copyrighted material

a nadie que nos proporcionara estímulo literario, sino que incluso encontramos una actitud hostil al ver que dos nuevos novelistas se desviaban del consuetudinario camino de la realidad comprobable, utilitaria y nacional.

Me parece que nada ha enriquecido tanto a mi generación como esta falta de padres literarios propios. Nos dio una gran libertad, y en muchos sentidos el vacío de que hablé más arriba fue lo que permitió la internacionalización de la novela hispanoamericana. El argentino podrá postular a Borges como padre, pero quizá se olvide que hasta hace pocos años Borges era gusto de una elite cultural y social muy cerrada, y los que entonces eran jóvenes generalmente no lo compartían: la conciencia del valor de Borges es muy tardía —además de sobrevenir, como tantas cosas en nuestro mundo, después de su "descubrimiento" y triunfo en el extranjero—, de modo que sólo tuvo vigencia como padre a última hora. El caso de Carpentier en Cuba también es tardío.

Los novelistas jóvenes de Hispanoamérica a fines de la década del cincuenta, pero sobre todo a la entrada de la década del sesenta, quedaron en una posición ante el público que éste no sabía si definir como original o simplemente esnob. El gusto literario se reducía a un terror a la Academia Española de la Lengua, cuando mucho engalanada con guirnaldas modernistoides; o a un *parti pris* por la actitud vociferante y predicadora que sólo aceptaba el machismo de un idioma "americano" y de temas autóctonos que nunca se llegaron a delimitar. La contaminación deformante con literaturas y lenguas extranjeras, el contacto con otras formas y otras artes como el cine o la pintura o la poesía, la inclusión de múltiples dialectos y jergas y manierismos de grupos sociales o capillas especializadas, el aceptar los requerimientos de lo fantástico, de lo subjetivo, de lo marginado, de la emoción, hizo que la novela nueva tomara por asalto las fronteras o las ignorara, saliéndose del ámbito parroquial: el chileno necesitaba escribir ahora de modo

Copyrighted material

que lo entendieran y que interesara no sólo en Talca y Linares, sino también en Guanajuato y en Entre Ríos.

Quiero agregar aquí que no es que la crítica no nos propusiera padres continentales. Pero como es natural, consagró primero a autores que, aunque en muchos casos no se les pueden restar méritos, estaban demasiado distantes de la estética que por entonces preocupaba a los jóvenes: Eduardo Mallea, Germán Arciniegas, Agustín Yáñez, Miguel Angel Asturias, Ciro Alegría, Arturo Uslar Pietri. Esta consagración es explicable —como lo es también el olvido, o por lo menos la relegación que la siguió—, si pensamos que los críticos que ungían a los héroes eran, generalmente, más viejos, y su gusto literario correspondía a las generaciones precedentes: los críticos tendían a ensalzar a los que se parecían a ellos y hablaban su idioma, a aquellos cuyas sensibilidades e intereses casaban con los gustos establecidos: es decir, el *establishment* crítico produjo un *establishment* en la novela. Jamás consagraron a escritores *fuori serie*, sorprendentes, inexplicables, raros, que existían en forma más oscura, pero paralela a los ungidos de la misma generación —uno no puede dejar de preguntarse con algo de temor si dentro de un tiempo el *boom*, que hoy parece tan fresco y audaz, será equiparado por los jóvenes venideros con un *establishment*—, pero que el silencio o la miopía de los críticos nos escamoteó. Por lo menos a mí me los escamotearon: aunque yo era bastante curioso en el campo de la novela, buscando siempre lo nuevo, sólo llegué a conocerlos diez o quince años más tarde: así, leí *El mundo es ancho y ajeno* en 1946, pero *Los pasos perdidos* sólo en 1957, y a Onetti mucho más tarde; leí *La bahía del silencio* en 1947, pero *El aleph* en 1959. Borges, Carpentier, Onetti eran casi desconocidos en Chile antes de la década de los años sesenta. La privacidad ejemplar de Onetti retardó la difusión de sus obras. La metafísica y el europeísmo de Borges, y el lenguaje excesivo de Carpentier hacía que los tildaran, si los conocían, de esteticistas, de literatura inútil, y los relegaran.

Copyrighted material

En cambio Ciro Alegría, Germán Arciniegas, Miguel Angel Asturias, Eduardo Mallea podían representar con dignidad las cualidades de su continente, como los victorianos eminentes representaban las cualidades de la Inglaterra imperial, identificándose con los niveles más obvios de sus luchas. Estos autores fueron traducidos a algunos idiomas extranjeros en su época, pero obtuvieron una difusión muy modesta.

Todo esto no hubiera tenido nada de particularmente criticable si no hubiera producido, al ocupar ellos todos el primer plano de la narrativa de entonces y ejerciendo por lo tanto un fuerte magisterio, el aislamiento de los novelistas jóvenes. Nadie sabía, en cada país, qué cosas se estaban escribiendo en otros países hispanoamericanos, sobre todo porque era tan difícil publicar y difundir una primera novela o un primer libro de cuentos. Vencer el círculo de los consagrados para conseguir que una editorial cualquiera, todas más o menos pobretonas en los países pequeños, y volcadas hacia la literatura extranjera en los países mayores, se arriesgaran a publicar un nombre desconocido, y si llegaban a hacerlo tiraran más de un par de miles de ejemplares destinados a acumular polvo en los sótanos de las editoriales sin salir del país, era imposible. La rubia Rojas-Paz, con toda su influencia en el mundo literario de Buenos Aires, me llevó con mi manuscrito debajo del brazo a Losada, donde no sólo no lo leyeron, sino que no lo recibieron: estaban en todo el ardor de la publicación de Arturo Barea. El aislamiento nos tenía convencidos de que esta situación era normal, la única posible. *De mon temps, Monsieur, on n'arrivait pas* le dijo Degas a un joven que se quejaba de lo difícil que era obtener éxito. Nuestra situación era decimonónica, como en tiempos de la juventud de Degas: primaba una sensación de desaliento, de estatismo, de desvalorización de lo que hacíamos, y una seguridad de que esta situación era irreversible, que era así porque siempre había sido así y continuaría siendo así.

Yo publiqué mi primer libro de cuentos, *Veraneo,*

Copyrighted material

en 1955. Las editoriales chilenas Zig-Zag, Nascimento, Pacífico, no se interesaron por mis originales porque no se podían arriesgar a publicar a un escritor cuya venta no estuviera asegurada en Chile —no se sabía entonces pensar en términos de ámbito de habla castellana—. Como yo no tenía dinero, y no estaba en edad de "pedírselo a papá", conseguí que diez amigas mías vendieran cada una diez suscripciones a mi libro antes de tenerlo impreso, y reunida esta cantidad en contante y sonante, pagué la primera cuota que me exigió la Editorial Universitaria. Apareció mi libro sin pie de imprenta: mil ejemplares con una portada de Carmen Silva. Se repartieron los volúmenes suscritos y comenzó la campaña heroica para vender el resto de los ejemplares, para convencer a los libreros que los tomaran siquiera en consignación, o parándome en las esquinas para ofrecérselo a conocidos que pasaban mientras mis amigos y amigas hacían lo mismo en otros barrios, hasta reunir dinero para pagar la totalidad de la impresión. Darío Carmona, en *Ercilla*, fue el primero en dar noticias sobre mi libro. Luego el crítico Alone (Hernán Díaz Arrieta) *, cuya crónica literaria semanal en *El Mercurio* era entonces todopoderosa, me dio el espaldarazo oficial: se habló de mí y logré triunfalmente vender los mil ejemplares. Obtuve el Premio Municipal de Cuento en 1956. Pero a pesar de traducciones y de antologías, debieron pasar diez años antes que se reeditaran.

Casi todos los demás narradores de mi generación en Chile —la llamada generación del 50, "inventada", según se dijo, por Enrique Lafourcade, que fue duramente criticado por esta "invención" que a mí me proporcionó el primer estímulo literario real y una conciencia de lo que podía hacer— estaban en el mismo caso que yo. Claudio Giaconi, Alfonso Echeverría, Armando

* Autor de la *Historia personal de la literatura chilena.* Porque creo que el género "historia personal" creado por él es efectivo lo he empleado en el título de este libro.

Copyrighted material

Cassígoli, Alejandro Jodorowsky, Luis Alberto Heiremans, María Elena Gertner, Jaime Laso, todos publicamos nuestros libros en forma un tanto vergonzante, con ruegos y empeños, en privado o por suscripciones. Jorge Edwards lo hizo con *El patio,* que igual que mis libros se vendían en la tienda de Inés Figueroa, junto con loza de Quinchamalí y otros objetos de artesanía. Margarita Aguirre publicó *Cuaderno de una muchacha muda* en una efímera colección, y no olvidaré nunca a Margarita, tímida, irónica, morena, con una brazada de sus delgados libros subiendo a los tranvías de entonces y ofreciendo su obra a los pasajeros que le parecían menos hostiles, como yo con mis cuentos. Esa era la medida de nuestras posibilidades en la década del cincuenta.

En 1957, cuando buscaba editor para *Coronación,* aun después de haber obtenido el Premio Municipal con mis cuentos y cuando ya algún escritor más joven que yo me reconocía en un bar, Zig-Zag no se atrevió a publicarla. El editor en jefe de Zig-Zag opinó que sería una inversión demasiado grande para un *libro difícil* (opinión literaria que ayudará al que haya leído esta novela a calibrar nuestra mentalidad, puesto que no se trataba ni muchísimo menos de un *Finnegan's Wake),* y por lo tanto de improbable venta. Los directores de la Editorial del Pacífico, a quienes también acudí para ofrecerles *Coronación,* ya que eran escritores de mi generación, también rechazaron esta novela, aconsejándome mucha poda, mucha atenuación. Luego Nascimento, la Editorial más emprendedora del país —después que *Ercilla* fue arrollada por Zig-Zag y perdió su individualidad—, aceptó publicar *Coronación,* pero bajo condiciones muy curiosas: se tirarían tres mil ejemplares, de los cuales yo recibiría setecientos a cambio de cederles mi derecho a cobrar adelanto y liquidaciones. Yo debía vender mis setecientos ejemplares por mi cuenta y en privado. Comenzó entonces la segunda campaña heroica, la colocación de los gruesos volúmenes amarillos con portada de Nemesio Antúnez en las librerías que frecuentemente se

Copyrighted material

negaban a tomarlo por tener compromiso de distribución con Nascimento. De nuevo se movilizaron los amigos y las amigas para vender los ejemplares a quien se pudiera, en la calle, en la universidad, en las fiestas, en los cafés, y yo mismo los iba ofreciendo de casa en casa. Recuerdo la figura bonachona de mi padre, sentado en un sillón de terciopelo de Génova a la entrada del Club de la Unión, con un montón de volúmenes amarillos a su lado, vendiéndoselos a sus contertulios de la vara o de la mesa del rocambor.

Coronación fue un "éxito" en Chile el año que se publicó: apareció el último día de 1957. Sin embargo, por considerar que tres mil ejemplares eran suficientes, que al fin y al cabo qué más quería vender, tuvieron que pasar varios años antes que se reeditara, y permaneció agotada. ¿Si la había leído "todo el mundo" —en Chile, en esos años, existía aún un "todo el mundo"—, para qué molestarse en reimprimirla? Eso se haría cuando se declarara texto escolar o universitario, para lo cual faltaba muchísimo tiempo. Ni siquiera se planteaba la cuestión de distribuir y vender en otros países. Así con casi todas las novelas de entonces: los empresarios editores y distribuidores no importaban ni exportaban, mientras el inmenso ámbito de habla castellana se consumía de hambre convencido de su incapacidad de producir alimentos propios. A fines de la década de los años cincuenta no se tenía conciencia de esos millones de lectores posibles, de esos cientos de escritores jóvenes ansiosos de comunicación; y las novelas primerizas de los mayores de mi generación —Mario Benedetti, por ejemplo, Augusto Roa Bastos, yo, Carlos Martínez Moreno— quedaron al principio encerradas dentro de fronteras nacionales: era imposible comprar novelas de escritores extranjeros en nuestro país, y al mismo tiempo era imposible exportar nuestros libros. Se decía que era todo para ahorrar divisas, pero había divisas de sobra para importar las revistas ilustradas de Walt Disney.

Misteriosamente, sin embargo, algunos ejemplares

Copyrighted material

de nuestras obras se fueron filtrando hacia afuera. De pronto una carta: alguien que las había leído en Cuba, en Montevideo. ¿Cómo viajaban esos libros? ¿Cómo llegaría a la librería de viejo de Managua, Nicaragua, el ejemplar amarillo de *Coronación* que compró allí el centroamericanista y bibliófilo Franco Cerutti? Fernando Tola encontró otro *Coronación* amarillo en una librería de lance de Barcelona en 1970 y el librero le pidió cincuenta pesetas. Tola no llevaba el dinero en ese momento, y un mes más tarde —después de la aparición de *El obsceno pájaro de la noche*—, el precio había subido a cuatrocientas pesetas. Otro ejemplar llegó a manos de la que después sería mi gran amiga Beatriz Guido, que cuando le presentaron a cierta pintora chilena en una piscina de Buenos Aires le comentó que no entendía por qué hablaban tanto de *Coronación*, era una novela tan mediocre... esa pintora le dijo que el autor era su novio, y Beatriz Guido, inmediatamente, ejecutó una refrescante zambullida en la piscina. Paco Giner de los Ríos le compró dos ejemplares de *Coronación* a Juanita Eyzaguirre en Santiago, uno para él y otro para su cuñado Joaquín Díez-Canedo; en su biblioteca lo vio por primera vez Carlos Fuentes, pero en ese momento no lo pudo leer porque Díez-Canedo le dijo que no le prestaba ese mamotreto, era un libro interesante pero muy difícil de conseguir.

Ese era, entonces, nuestro destino: publicar por cuenta propia, vender contra viento y marea, y en el mejor de los casos, como el de *Coronación*, ser bien recibido por la crítica local y consagrado por la crónica de Alone en *El Mercurio*. Así se ingresaba a los escalones más bajos de las glorias nacionales, destinado quizá a la Academia de la Lengua, y con suerte, a la diplomacia: eso era lo que se llamaba "la carrera de las letras". Eso, y tal vez ser reconocido por algún aspirante a escritor en un autobús o al tomar vino en las noches del Bosco con amigos ahora desaparecidos, o ser invitado de vez en cuando a las tertulias en casa de Lolito Echeverría para codearse con los "grandes", y esperar pacientemente que alguna

Copyrighted material

circunstancia insólita nos estimulara lo suficiente para perder el miedo y escribir una segunda novela, y así remontar un peldaño más en la trabajosa escala del Olimpo nacional en el cual era imposible saltar etapas porque todo estaba estratificado.

Cuando Alone me llevó a casa de Marta Brunet, ella me dijo: "No he leído tu novela todavía, pero me interesa mucho porque dicen que continúas la gran tradición del realismo chileno."

Las palabras de Marta Brunet, que treinta años antes también había sido "lanzada" por Alone, me asustaron. Me hicieron comprender lo limitada que podía ser la apreciación literaria chilena de ese tiempo, cuando ni siquiera el lector más avisado, capaz de percibir mil matices en novelas contemporáneas europeas, se daba el trabajo de tratar de comprender otra cosa que el estrato de la "realidad fielmente retratada" dentro del mundo de alusiones ambiguas que es una novela: era un ambiente bien intencionado, sin duda, con una o dos voces capaces de señalar cosas distintas que generalmente se resolvían en la chismografía de polémicas periodísticas muy personalizadas; pero en esencia un ambiente con poca cabida y tolerancia para actitudes literarias contradictorias o aparentemente marginales, un mundo sin variedad de gustos y posibilidades. Así, la crítica chilena fue casi unánime al alabar la "realidad" con que yo retrataba "la decadencia de la clase alta", ya que para gran parte de los lectores ésa era mi meta, mi fin y toda mi intención. Fuera de algunas excepciones que han percibido algo más allá de esa superficie en mis libros, la crítica chilena en general ha seguido alabando el mismo estrato de realismo que alabó en mi primera novela, aunque en las últimas el plano de lo real esté reducido a un mínimo y la "intención crítica" sea inexistente.

También se alabó mucho la naturalidad y la espontaneidad del estilo leve, transparente de esta primera novela, estilo que no se interponía entre el autor y el lector. Alabaron lo naturalmente comprobable que era

Copyrighted material

todo en *Coronación,* lo familiar, lo cotidiano, lo fidedigno, los diálogos que reproducían con una sencillez "casi fotográfica" el habla de las distintas clases sociales, todo tan sencillo, tan natural, salvo, claro, aquella última escena esperpéntica que a muy pocos les gustó, y que fue considerada en general como una exageración de mal gusto en que jamás hubiera incurrido un González Vera, por ejemplo: era imperativo ajustarse estrictamente a las medidas clásicas. Una lectora de gran categoría, después de leer la primera parte de *Coronación,* que de veras es muy sencilla y natural, llamó por teléfono a Manuel Rojas para decirle: "Estoy leyendo la mejor novela que se ha escrito en Chile." Varios días después, al entrar en la segunda parte y sobre todo al llegar al final, le telefoneó de nuevo y le dijo: "Me equivoqué. No es la mejor novela chilena como parecía que iba a ser." La libertad de la última escena, el episodio de Omsk, la hicieron considerarla "pretenciosa", poco sencilla, y para el gusto chileno no hay peor anatema que no ser "sencillo".

A pesar de que gran parte de *Coronación* está escrita bajo la presión de estos cánones de sencillez, verosimilitud, crítica social, ironía, que la hacen caer dentro de un tipo de novela intimista, muy característicamente chilena, por aquella época yo ya había tenido alguna vislumbre de que estas cualidades del gusto nacional no eran la única vara con que se mide la excelencia; que al contrario, lo barroco, lo retorcido, lo excesivo, podía ampliar las posibilidades de la novela.

Cuando yo estaba en Isla Negra en 1957 terminando *Coronación,* regresó de Caracas el músico Juan Orrego Salas con la noticia de una gran novela que, según contó, había escrito un musicólogo y estaba teniendo mucha repercusión en el ámbito del Caribe: *Los pasos perdidos,* de Alejo Carpentier. Devoré esta novela con una gran mascada, leyendo día y noche sin parar y luego la releí mientras rehacía mi propia novela. Quizá, aunque de manera muy remota, esta admirable contradicción a las medidas del gusto que me encerraba haya hecho posible la

Copyrighted material

modesta libertad con que traté la última parte de *Coronación*, cuyo estilo pareció caer, entonces, tan fuera del gusto chileno. Creo que encaramándome en *Los pasos perdidos*, por primera vez me asomé por encima de las barreras de la sencillez y del realismo como destino único de nuestra literatura —había gozado con que no fuera el destino de otras, pero ahora estaba en terreno propio—, para atisbar no sólo una amplitud mucho mayor sino que dimensiones no totalmente fuera de alcance.

Asfixiado dentro de mi medio chileno, insatisfecho con las limitaciones que se me iban imponiendo, seis meses después que apareció *Coronación* decidí, sin un cobre en el bolsillo, emprender un periplo por América con el propósito de conocer lo que sucedía más allá de mi país. Reuní unos cuantos pesos para pagar mi pasaje en tren transandino hasta Buenos Aires, y allí misiá Raquel Lyon de Maza —casada con el embajador de Chile— consiguió que la Sociedad Argentina de Escritores me alojara gratis en un cuarto medio derruido en la parte de atrás de la vieja casona colonial de la Sociedad Argentina de Escritores, mientras yo buscaba y encontraba trabajo. Fue en ese cuartito donde leí a Borges por primera vez y quedé deslumbrado: bajo su influencia inmediata escribí un cuento horroroso —que nada tiene que ver con Borges y que no he incluido en ninguna de las antologías de mis cuentos "completos"—, lo vendí a la revista *América* en setenta y cinco dólares que me vinieron de perillas en mi precaria situación, y se lo dediqué a esa pintora chilena que causó la zambullida de Beatriz Guido, y con la que después me casé: María Pilar Serrano. Conocí a Pepe Bianco, cuya inteligencia me pareció no sólo prodigiosa sino de una especie totalmente distinta a todo lo que se producía al otro lado de la cordillera; a Elvira Orphée que, inconcebible y mágicamente, era amiga personal de Italo Calvino y de Elsa Morante, dos escritores que yo admiraba; a Augusto Roa Bastos, solitario y exiliado; a los escritores de extrema izquierda que acudían a casa de Bernardo Kordon y su

Copyrighted material

mujer chilena; a los escritores católicos de la revista *Señales*. Quizá todo esto no era, necesariamente, "mejor" que lo chileno; pero sí distinto y más variado, y eso era importante para mí en ese momento. Una tarde inolvidable, Pipina Moreno Hueyo de Diehl Ayerza (el rosario de apellidos es necesario para identificar a una porteña de cepa), me llevó con Borges a conocer a las bisnietas —o sobrinas bisnietas— de Hernández, unas encantadoras señoritas solteras de cierta edad, probablemente profesoras, que vivían modestamente en un piso del barrio Belgrano. Se rumoreaba en Buenos Aires que una de estas señoritas era médium y estaba en comunicación con el autor de *Martín Fierro*, lo que tenía enloquecido a Borges. Nos sentamos, los cinco, alrededor de la mesa redonda cubierta con un tapete bordado de flores por una de las señoritas, iluminados por una luz baja que nos aislaba dentro de su rayo y su silencio, y con las manos sobre la mesa esperamos el instante místico en que Hernández se manifestara. Pero permaneció mudo. Y mientras esperábamos estáticos, la voz lenta, hesitante de Jorge Luis Borges comenzó a recitar estrofas de *Martín Fierro* —incluso algunas variantes que él conocía— como si sus ojos ciegos estuvieran viendo a Hernández, prócer y peludo, aparecido en la habitación para entregar a Borges poemas que la vida no le dio tiempo para ejecutar. Pero fue inútil. Hernández no habló ni apareció, y sus descendientes nos ofrecieron un vinito tan dulce, acompañado de pasteles aún más dulces, que tuvimos que marcharnos de prisa.

Leí mucho, de todo, entusiasta e indiscriminadamente, durante los dos años que permanecí allí: a Dalmiro Sáenz, a Arlt (se habían adueñado de él los escritores antiborgianos; los borgianos no habían descubierto aún a Macedonio para hacerle frente), a Norah Lange, a David Viñas, la primera novela de Sarita Gallardo, *El túnel*, novelas de todas clases con tal que estuvieran recién salidas de las prensas, novelas escritas en inglés por elegantes señoras con sombrero, novelas de musculosos

Copyrighted material

escritores de pelo en pecho que creían haber inventado la puñalada y el tango, a Murena, a los del semillero de Victoria Ocampo, a Bioy Casares, a Silvina Bullrich, a Mujica Láinez, a Manauta... interminable cantidad de personajes, interminable cantidad de novelas recientes y frescas, de calidades inmensamente distintas, obedeciendo a gustos y a consignas antagónicos, comentadas en bulliciosas cenas en el Edelweiss con fotógrafos, pintores, psicoanalistas, o en íntimas cenas en el Adam justo antes de tomar el último tren para Belgrano. Pasé un tiempo en la estancia de Margarita Aguirre —mi amiga de toda la vida, casada entonces con un señorón argentino— escribiendo una serie de cuentos, casi todos malogrados menos los que después aparecieron en *El charleston*. Rosa Chacel dio a conocer *Coronación* desde las páginas de *Sur*. Me había evadido de la jaula, y aunque volví a vivir en Chile, creo que después de este viaje a Buenos Aires mi visión literaria cambió definitivamente.

Sé muy bien el desprestigio que tienen ante los ojos de los intelectuales los congresos literarios, los juegos florales, las mesas redondas, las reuniones y similares actividades un tanto subdesarrolladas. Pero resulta que para mí siempre han resultado estimulantes y productivas —desde aquellas primeras inolvidables Jornadas del Cuento en que Enrique Lafourcade lanzó a la generación del 50—, de modo que Dios me guarde de tener la consabida actitud *blasé* frente a ellos. En nuestro mundo subdesarrollado —todavía no era el "mundo en vías de desarrollo", o "el tercer mundo"— era necesario echar mano de cualquier estímulo para no permanecer estancado. Así, quiero situar el crecimiento de mi conciencia de lo que estaba sucediendo y lo que podía suceder en la novela hispanoamericana, a partir de mi brusco cambio de perspectiva debido a mi permanencia en Buenos Aires (1958-1960), para culminar y aclararse en el Congreso de Intelectuales de la Universidad de Concepción, Chile, en 1962 (que organizó Gonzalo Rojas cuando David Stitchkin era rector), en el que intervinieron entre mu-

Copyrighted material

chos otros, Pablo Neruda, José María Arguedas, José Miguel Oviedo, Augusto Roa Bastos, Pepe Bianco, Carlos Fuentes, Claribel Alegría, Alejo Carpentier, fuera de un premio Nobel, profesores, orfebres, pintores y un nutrido equipo de escritores chilenos. Todo fue muy internanacional y moderno —con intérpretes simultáneos y todo—, una especie de gran carnaval de intelectuales, con *picnics*, baños de mar, exposiciones, *flirts* y comidas. Durante las sesiones de trabajo los temas fueron muchos y muy variados, y las ponencias fluctuaron entre la más inocua, hasta la deslumbrante ponencia de Pepe Bianco. Pero quiero subrayar aquí —y por eso traigo a colación este Congreso de Intelectuales— que el tema sobre el cual se volvía y se volvía, y que predominó en forma clara, fue la queja general de que los latinoamericanos conocíamos perfectamente las literaturas europeas y la norteamericana, además de las de nuestros propios países, pero que, incomunicados por la falta de medios para hacerlo y por el egoísmo y la miopía de las editoriales y los medios de difusión, ignorábamos casi completamente las literaturas contemporáneas de los demás países del continente. Se habló sobre todo del aislamiento del escritor en nuestro medio y de su falta de contactos culturales: recuerdo el espectacular abrazo, durante los debates, de Thiago de Melo, ataviado con un largo poncho rojo, con José María Arguedas respondiéndole en quechua, para lograr de este modo y rodeados de los aplausos de la concurrencia, el acercamiento que no se lograba por medio de la literatura. Hablamos de organizar conferencias y coloquios, de fundar editoriales que publicaran todo lo meritorio que se presentara en el continente, planeamos revistas y distribuidoras de libros: todo esto partiendo de la base, por supuesto, de que nada podía organizarse con un criterio comercial, no sólo porque lo comercial siempre tiene connotaciones de impureza, sino más que nada porque nos parecía tan imposible que hubiera una "demanda" real para lo que producíamos, y todos estábamos seguros de que nada se podía hacer si

Copyrighted material

no funcionaba en forma subvencionada por alguien, por algo... Comentamos duramente a nuestros críticos cegatones que no se atrevían a difundir los valores nuevos y hubo una protesta general porque en las librerías de Bogotá, por ejemplo, o de Santiago, era fácil conseguir una obra de Mauriac o de Steinbeck, pero imposible conseguir algo de Arguedas o de Fuentes: en fin, estábamos descubriendo la pólvora, pero la pólvora había que descubrirla. Sobre todo si agrego aquí, como curioso comentario, que durante ese Congreso de Intelectuales de Concepción en el año 1962 (hace exactamente diez años), apenas se mencionaron los nombres de Sábato, Cortázar, Borges, Onetti, García Márquez, Vargas Llosa (publicó su primera novela ese año), ni Rulfo. Eran casi desconocidos o marginados hace diez años. El *boom* no había comenzado.

Desde la perspectiva de hoy parece no sólo increíble la protesta de aislamiento y de falta de difusión que dominó en ese Congreso, sino que algunas de las obras reconocidas más tarde como integrantes básicos o determinantes del *boom,* si es que el *boom* existe —varias novelas de Onetti, los cuentos de Borges y de Cortázar, *Pedro Páramo* y *El llano en llamas,* las primeras cosas de García Márquez— ya estuvieran publicadas por esas fechas. La verdad era que resultaba imposible adquirirlas fuera de cada país, que premios y rencillas nacionales falseaban una perspectiva más universal de modo que poquísimas personas habían oído nombrar a estos autores, cuyas obras permanecían prisioneras dentro de una capilla o dentro de sus fronteras geográficas.

De más está decir que no se tomó absolutamente ninguna de las iniciativas propuestas y discutidas durante el Congreso de Intelectuales de Concepción de 1962. Pero por lo menos en lo que se refiere a mi experiencia, trazó una línea clarísima que me dio el pase para atreverme a pensar literariamente ya no en términos de lo "nuestro" en cuanto a lo chileno, sino de lo "nuestro" en cuanto a que lo mío y lo chileno podía, y tenía, que

Copyrighted material

interesar a los millones y millones de lectores que componen el ámbito del habla castellana, y rompiendo las fronteras tan claramente marcadas, inventar un idioma más amplio y más internacional.

Copyrighted material

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

INDICE ONOMASTICO

Copyrighted material

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

 Editorial Andrés Bello

ILUSTRADOR DE PORTADA: Carlos Rojas Maffioletti

"*Historia personal del 'boom'* no es ni una crónica, ni un segmento de memorias, ni un divertimento, ni una recapitulación generacional, ni un acopio de materiales para la crítica literaria, ni un relato del engarzarse de unos escritores en su ámbito: es todo ello a la vez, en repertorio lúcido y lúdico de trazos breves y vívidos –acuarela, pastel, óleo, aguada, lápiz– que dibujan, con los rostros individuales de un ayer aún muy cercano, el rostro común de un tiempo, la faz plena de un área de la literatura. Desde Cortázar a Vargas Llosa, desde García Márquez a Fuentes, por citar sólo algunos, en esta *Historia personal del 'boom'* se nos muestra una cabalgata o rigodón supremos del que Donoso es a la vez notario y maestro de ceremonias: tan refinadamente preciso como un Petronio sin hiel, el cronista es aquí artificiero y artífice. En un apéndice, *El 'boom' doméstico*, María Pilar nos narra lo que se vio o se ve desde bastidores, la aguda y sabiamente ingenuista perspectiva conyugal que completa o corrige el amenísimo cuadro."

CLUB DE LECTORES ANDRES BELLO M.R.